
L'univers sonore de *Sredni Vashtar* (Andrew Birkin, 1981)

Sound and Music in Andrew Birkin's Sredni Vashtar (1981)

Sophie Mantrant



Édition électronique

URL : <http://cve.revues.org/2319>

DOI : 10.4000/cve.2319

ISSN : 2271-6149

Éditeur

Presses universitaires de la Méditerranée

Ce document vous est offert par
Bibliothèque nationale et universitaire de
Strasbourg (BNUS)



Référence électronique

Sophie Mantrant, « L'univers sonore de *Sredni Vashtar* (Andrew Birkin, 1981) », *Cahiers victoriens et édouardiens* [En ligne], 82 Automne | 2015, mis en ligne le 11 mai 2016, consulté le 18 octobre 2017.
URL : <http://cve.revues.org/2319> ; DOI : 10.4000/cve.2319

Ce document a été généré automatiquement le 18 octobre 2017.



Cahiers victoriens et édouardiens est mis à disposition selon les termes de la licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International.

L'univers sonore de Sredni Vashtar (Andrew Birkin, 1981)

Sound and Music in Andrew Birkin's Sredni Vashtar (1981)

Sophie Mantrant

- 1 En 1981, Andrew Birkin écrit, réalise et produit une adaptation de la courte nouvelle de Saki intitulée « Sredni Vashtar » (1911)¹. Le film est récompensé l'année de sa sortie par le BAFTA du meilleur court-métrage et il est également nominé aux Oscars en 1983.
- 2 La nouvelle de Saki met en scène un orphelin de 10 ans, Conradin, élevé par une tante acariâtre qui prend un malin plaisir à le brimer. Le texte est tout entier sous-tendu par un système oppositionnel que le narrateur établit très clairement dès le premier paragraphe. Aux yeux de l'enfant, le monde se divise en deux territoires antagonistes de taille inégale : « Mrs De Ropp [...] represented those three-fifths of the world that are necessary and disagreeable and real; the other two-fifths, in perpetual antagonism to the foregoing, were summed up in himself and his imagination » (Saki 49). À cette opposition correspond une division binaire de l'espace, qui sépare la demeure de la cabane au fond du jardin. Territoire de l'enfant, la cabane dissimule Sredni Vashtar, le furet dont Conradin a fait son dieu et pour lequel il a inventé des rituels élaborés. L'efficacité de la pensée magique de l'enfant est apparemment confirmée quand l'insupportable tante succombe sous les crocs de l'animal.
- 3 Dans le film, l'opposition se construit sans recours à un narrateur, à une voix off. Il ne s'agira pas ici d'explorer l'ensemble de cette construction, mais de montrer comment l'univers sonore du film se fait signifiant symbolique de la coexistence tendue de forces opposées. Dans *L'audio-vision*, Michel Chion souligne que les liens entre son et image sont « bien plus directs, forts et prégnants » que ceux qui se nouent entre les différents sons dans leur succession (Chion 2005, 36). Ces derniers, s'ils sont moins « prégnants », n'en sont pas pour autant sans importance dans la composition audiovisuelle. Dans le film de Birkin, les éléments sonores tissent un réseau d'échos et de contrastes qui participe à la construction du système oppositionnel. Aux deux forces en présence sont en effet associés des sons radicalement différents, qui tracent les limites de deux territoires

distincts. Le « O Fortuna » de Carl Orff, extrait des *Carmina Burana* (1936), est utilisé dans les deux scènes où apparaît le furet et se trouve ainsi indissociablement lié au monde de l'enfant. La dimension religieuse de l'antagonisme est soulignée par le choix d'un chant en latin qui non seulement s'oppose aux chants d'église, mais entre aussi en résonance avec le latin enseigné à l'enfant. L'intensité émotionnelle du morceau de Carl Orff est dans les deux cas un élément fondamental : la musique est telle une tache de couleur vive dans un univers de grisaille.

Le son-territoire

- 4 Dans *L'audio-vision*, Michel Chion propose l'expression « son-territoire » comme équivalent de « son ambiant », celui qui enveloppe le lieu où se déroule une scène (Chion 2005, 71). Il se compose de sons diégétiques tel le bruit du vent, le chant des oiseaux ou encore le bruit des machines dans une usine. Le terme « territoire » prend une dimension particulière dans l'adaptation d'un texte qui oppose deux mondes non seulement métaphoriquement, mais aussi spatialement. Le son-territoire qui se fait le plus souvent entendre dans la demeure édouardienne, domaine de Mrs De Ropp, est le tic-tac lancinant de l'horloge. Les secondes s'égrènent ainsi lors de la cérémonie du thé qui réunit autour d'une même table la tante, le tuteur, le médecin et un enfant² qui a bien du mal à dissimuler son ennui (03:31 - 05:10). La scène dure près de deux minutes, sur un total de 25, et les silences de la conversation font parfois du tic-tac le seul élément sonore. Ce son-territoire participe de toute évidence à la peinture du personnage de la tante et de la réalité qu'elle incarne aux yeux de l'enfant. Il dit la monotonie, la prévisibilité, le monde bien réglé et bienséant sur lequel règne Mrs De Ropp. Il dit aussi l'ennui de l'enfant, en même temps qu'il rappelle que ses jours sont comptés, Conradin souffrant d'une maladie incurable. Aucune musique n'est utilisée dans les scènes filmées dans le territoire de l'adulte, absence que fait ressortir la présence de musique dans le camp opposé. Le contraste transforme cette absence en manque, en une sorte de vide émotionnel. Même si le spectateur ne le remarque pas consciemment, le tic-tac, combiné à l'absence de musique, influencera inmanquablement sa perception du monde détesté par l'enfant.
- 5 Quand l'horloge sonne, peu avant la fin du film, ce sont les *Westminster Chimes* qui se font entendre (21:44). La dimension culturelle de cet élément du décor sonore ne peut échapper, la mélodie étant devenue au fil du temps l'un des symboles de l'Angleterre. Ce son à valeur généralisante repousse les limites de la demeure édouardienne pour englober une nation tout entière. Nombre de critiques ont souligné la dimension autobiographique de la nouvelle de Saki, qui, après la mort de sa mère, fut élevé par deux tantes autoritaires³. L'une d'elles se prénomait Augusta, prénom qui n'apparaît pas dans la nouvelle, mais dont Birkin baptise Mrs De Ropp, soulignant ainsi l'élément autobiographique. Pour introduire son propos sur la fréquence d'apparition de la tante-marâtre dans les textes de Saki, Brian Gibson crée un titre astucieux : « Munro's Auntie-Establishment » (Gibson 54). Est bien sûr sous-entendu le terme « anti-establishment », en référence à la dimension satirique des textes du nouvelliste. L'une de ses cibles privilégiées est la Femme, incarnation de la domesticité, et, comme dans la nouvelle, Conradin utilise l'appellation « The Woman » pour désigner sa tante. C'est plus généralement la société édouardienne, avec ses conventions et ses usages, qui est visée dans les textes de Saki⁴. Le carillon de Westminster inséré dans le film fait de la demeure un microcosme de l'Angleterre où Mrs De Ropp représente le pouvoir établi,

l'Establishment. En d'autres termes, la demeure édouardienne se fait paysage mental d'une époque.

- 6 Au tic-tac de l'horloge et sa sonnerie s'oppose le « O Fortuna » de Carl Orff, musique non diégétique qui est utilisée à deux reprises dans le court-métrage. S'il ne s'agit pas d'un son-territoire au sens où l'entend Michel Chion, on peut néanmoins parler ici d'une « musique-territoire » car elle trace les limites du domaine de l'enfant. Elle est plus précisément associée spatialement à la cabane et émotionnellement au culte du furet. Sa première occurrence suffit à en faire le « thème du furet », qui signifie les pulsions anarchiques de l'enfant (08:27 - 10:47). Elle est mise en avant de façon spectaculaire car elle guide le choix de ce qui est montré à l'écran, les images s'adaptant à la musique préexistante. La mise en correspondance va jusqu'au *mickeymousing*⁵, c'est-à-dire la synchronisation parfaite, lorsque Conradin s'incline devant son dieu-furet au moment précis où résonne le gong. Michel Chion souligne que la musique au cinéma devient souvent telle une « force agissante », une force qui semble entraîner l'action (Chion 1995, 222-24). Il évoque la fin du *Cercle des poètes disparus* (1989) de Peter Weir pour rappeler que Maurice Jarre souhaitait une musique qui pousse les personnages à agir. Préexistante au film, la musique de Carl Orff génère littéralement l'action dans *Sredni Vashtar*, car les images « suivent le mouvement » créé par le compositeur et c'est « O Fortuna » qui dicte la gestuelle du rituel. La musique semble ainsi pénétrer dans l'univers diégétique et y exercer une influence. Le morceau de Carl Orff est toutefois adapté d'une façon qui met en relief le passage du *pianissimo* au *fortissimo*. L'introduction retentissante du morceau est omise, et c'est le chant murmuré du chœur qui s'élève lorsque l'attention de Conradin est attirée par les cris de l'animal, qui reste pour un temps hors champ. La préparation du rituel dure le temps de ces murmures et c'est quand le chœur explose que le dieu-furet fait son apparition. En l'absence de tout autre son, la musique crée une parenthèse, délimitant un temps et un espace détaché du monde ordinaire. Musique empathique⁶, « O Fortuna » fait ressentir au spectateur l'émotion intense de l'enfant, émotion provoquée par un rite enflammé en radicale opposition avec la cérémonie rituelle du thé anglais, ponctuée par le tic-tac mécanique de l'horloge. Dans la deuxième scène, l'entrée en scène de l'animal devenu meurtrier a également lieu au moment précis où la musique explose. Le changement brutal d'intensité et l'animal se trouvent ainsi indissociablement liés dans l'esprit du spectateur.
- 7 La musique non diégétique, ou « musique de fosse » dans la terminologie de Michel Chion, n'est pas limitée par les frontières spatiales ou temporelles de l'univers représenté. Le court-métrage utilise cette caractéristique pour signifier l'invasion du territoire de l'adulte et donc la victoire de l'enfant. Lors de sa deuxième utilisation, la musique-territoire sort de l'espace auquel elle a été associée pour englober le jardin et la demeure. Après avoir vu sa tante entrer dans la cabane, l'enfant se met à psalmodier sa prière au dieu-furet debout devant la fenêtre de la salle à manger. S'élève à nouveau le chant murmuré de « O Fortuna », mais dans le cadre de la demeure. Le monde rituel et sa musique sortent ainsi de leurs frontières et annexent le territoire de l'adulte. C'est peu après la fin de « O Fortuna » que résonne le carillon de Westminster (21:40), comme pour souligner la défaite des forces établies. L'enfant se place alors en bout de table pour savourer un toast, usurpant la place de Mrs De Ropp.
- 8 La cantate de Carl Orff est fondée sur un manuscrit découvert dans un monastère bavarois en 1803 et qui est une compilation de chants du Moyen Âge. L'année où sort *Sredni Vashtar*, « O Fortuna » se fait également entendre dans *Excalibur* de John Boorman,

film qui replace le morceau dans un contexte médiéval⁷. Il accompagne plus précisément deux scènes où Arthur part en guerre et se fait ainsi musique de l'héroïsme épique⁸. Après avoir évoqué son utilisation dans *Excalibur*, Emma McEvoy souligne que la médiévalité de « O Fortuna » en fait un morceau de choix pour le mode gothique, mode qui interroge la relation problématique du passé au présent (McEvoy 460). Dans le court-métrage de Birkin, elle entre dans la composition d'un système oppositionnel qui établit un contraste marqué entre la religion « primitive » de l'enfant et le christianisme qui l'a réduite au silence.

Chants profanes et chants sacrés

- 9 À la fin de l'époque victorienne, les dieux païens font un retour en force sur la scène littéraire et continuent à l'occuper à l'époque édouardienne. La fascination pour le paganisme et les cultes à mystères de l'antiquité est en partie une réaction à un protestantisme perçu comme tiède et dépourvu de tout sens du mystère⁹. C'est ainsi que Conradin perçoit la religion de sa tante et l'opposition est de nouveau clairement formulée par le narrateur : « *He [Sredni Vashtar] was a god who laid some special stress on the fierce impatient side of things, as opposed to the Woman's religion, which, as far as Conradin could observe, went to great lengths in the contrary direction* » (Saki 50). Comme l'a notamment souligné Paul March-Russell, le texte de Saki s'inscrit dans une période où la représentation littéraire de l'enfant subit une transformation majeure, le petit d'homme étant désormais associé au païen plutôt qu'à l'angélique¹⁰. Si, dans la nouvelle, le nom Sredni Vashtar suggère une religion « exotique » sans l'ancrer dans l'espace et le temps, le film fait explicitement référence aux cultes aztèques et plus précisément à Huitzilopochtli, dieu de la guerre auquel étaient sacrifiés les prisonniers (02:55 - 03:28). L'imagination de l'enfant se nourrit de la description du sacrifice qu'il lit dans un ouvrage, allongé sur son lit. La voix mentale qu'entend le spectateur permet une première plongée dans l'univers intérieur de Conradin, univers violent et sanguinaire où l'on arrache des cœurs battants : « [...] *opening their victims' chests and tearing out their still beating hearts, bare-handed, and strewing their entrails with scarlet flowers, berries, and rare spices* » (03:15 - 03:28). À ce rituel sanglant, Andrew Birkin oppose implicitement les cérémonies du christianisme, ici encore par recours à des sons ambiants. Alors que l'enfant prend discrètement le chemin de la cabane, des chants d'église diégétiques se font entendre, dont la source est située hors champ. La différence d'intensité entre cette musique en fond sonore et l'explosion du chœur de « O Fortuna » marque la différence des émotions provoquées par les deux cérémonies religieuses. De plus, l'*ostinato* mélodique et rythmique du morceau de Carl Orff lui donne une dimension incantatoire marquée. Après avoir mentionné les principales caractéristiques musicales des *Carmina Burana*, François-René Tranchefort souligne que le compositeur parvient ainsi à recréer « l'esprit 'païen' des genres dramatiques primitifs » (Tranchefort 782). Les propos sur la cantate de Carl Orff contiennent très fréquemment les termes « païen » et « primitif », qui mettent en relief la résurgence du passé dans le présent. Interrogé sur son choix de « O Fortuna », Andrew Birkin évoque spontanément sa dimension païenne, ainsi que l'intensité dramatique de sa structure¹¹. Le court-métrage souligne de nouveau l'opposition religieuse après la scène du rituel, mais visuellement cette fois. À l'écran noir qui marque la fin de « O Fortuna » succède une image montrant en gros plan divers ouvrages, dont une Bible pour enfant (10:50)¹².

- ¹⁰ La plupart des chants des *Carmina Burana* sont en latin et l'on peut émettre l'hypothèse qu'ainsi se justifie l'introduction dans le court-métrage d'un personnage qui n'apparaît pas dans la nouvelle : le tuteur de l'enfant, Mr Mortimer. Deux scènes sont consacrées aux leçons de latin qu'il donne à l'enfant, leçons qui s'appuient sur un manuel réel, le *Revised Latin Primer* de Benjamin Hall Kennedy, publié pour la première fois en 1888. Cet ouvrage a marqué l'esprit de plusieurs générations d'écoliers britanniques, qui ont mémorisé la grammaire latine en chantant. Le manuel s'achève en effet par un appendice intitulé « Memorial lines on the gender of latin substantives », où la mémorisation est facilitée par un schéma de rimes. Le tuteur utilise cette partie de l'ouvrage, mais, malgré les rimes, l'enfant éprouve de grandes difficultés à réciter les lignes. Mr Mortimer lui reproche alors de ne pas en avoir saisi le rythme et se met à chanter le texte. S'enchaînent les mots latins à un rythme répétitif et presque mécanique, qui rappelle le tic-tac de l'horloge et s'oppose comme lui au morceau composé par Carl Orff (13:23 - 13:48). Ce dernier, tout en maintenant le rythme obstinant (*ostinato*) introduit une rupture lorsque le chant se fait *forte* et que résonnent les timbales. Le tempo s'accélère ensuite, puis ralentit avant l'accord final. Les mots du tuteur, « *You're not getting the rhythm, boy* », prennent alors une dimension ironique car, contrairement à l'adulte, l'enfant connaît parfaitement le rythme changeant de l'émotion vécue.
- ¹¹ De toute évidence, la fonction principale de « O Fortuna » est de faire vibrer les cordes de l'émotion et la signification des paroles en latin n'importe guère. Cependant, on ne peut que saluer le choix de Birkin, car le texte entre également en résonance avec l'action. Rappelons tout d'abord que la cantate *Carmina Burana* est composée de chants que le sous-titre qualifie explicitement de « profanes »¹³. Nombre d'entre eux sont irrévérencieux et satiriques, dimension qui constitue un point de rencontre avec l'œuvre de Saki. « O Fortuna » n'est toutefois pas de ceux-là : comme son titre l'indique, le chant évoque l'omnipotence de la déesse romaine de la fortune, impératrice du monde. C'est elle qui préside donc au destin funeste de la tante de Conradin, comme en réponse aux prières de l'enfant. Par son intervention, elle effectue un retournement de la situation initiale et place l'enfant sur le trône du pouvoir. Ce retournement transforme la façon dont le spectateur entend le deuxième morceau extrait des *Carmina Burana*, « In Trutina ». Utilisé à l'ouverture et à la fermeture du court-métrage, il crée un effet de cadre, mais se charge de connotations différentes au terme de l'action. D'abord associé visuellement à la pluie et au reflet fantomatique de Conradin dans la vitre, le chant mélancolique de la soprano suggère l'ennui de l'enfant, enfermé dans le cadre étroit d'une existence monotone. À la fin du film, qui montre Conradin savourant un toast devant une fenêtre maintenant ouverte, la même musique se fait synonyme de sérénité et de satisfaction. Ici encore, un lien se noue avec les paroles en latin, qui disent le tiraillement interne d'une jeune femme qui hésite entre amour et chasteté¹⁴. À la fin du film, le tiraillement intérieur de l'enfant n'est plus : la balance a penché d'un côté grâce à l'intervention de la déesse de la fortune.
- ¹² Dans le court-métrage de Birkin, la musique non diégétique est associée exclusivement à l'enfant et n'accompagne aucun autre personnage, si l'on excepte le furet. Elle apporte un « plus » à son univers, qui fait ressortir les manques du camp ennemi, y compris en termes de couleurs.

La couleur sonore

- 13 « O Fortuna » est tel une tache de couleur éclatante sur la toile audiovisuelle du court-métrage. Le régime chromatique du film construit en effet un univers tout en nuances de gris, un monde de grisaille qui enserme l'enfant. La désaturation des couleurs aboutit très souvent à des images proches du noir et blanc, en particulier lors des scènes tournées à l'intérieur de la demeure. La scène où Mrs De Ropp fait sa première apparition relève d'une esthétique expressionniste par son utilisation de la lumière, qui produit un clair-obscur en noir et blanc (ill. 1). L'obscurité est trouée d'un rayon lumineux venant de la fenêtre et l'adulte apparaît à contre-jour en haut de l'escalier, silhouette noire aux contours indistincts, présence menaçante dont les traits restent invisibles. L'escalier, lieu prisé du cinéma expressionniste, est utilisé pour exprimer visuellement l'ascendant de Mrs De Ropp, position de pouvoir absolu soulignée par la contre-plongée correspondant à la vision de l'enfant. L'éclairage et l'angle de vue dramatisent la scène et soulignent la tension existant entre les deux personnages, en exprimant en particulier l'angoisse de l'enfant face à la figure tyrannique.

Illustration 1 (02 : 11)



Capture d'écran avec la permission d'Andrew Birkin.

- 14 On s'étonne à peine que la couleur associée à « O Fortuna » soit celle du sang et de la passion. Rouges sont les bougies allumées devant la cage du furet et rouge également la veste que le garçon revêt pour célébrer le rituel. La couverture posée sur la cage, telle une nappe d'autel, est également de cette couleur et elle est mise au premier plan à deux reprises dans la scène. Ce rouge, qui évoque le sang des victimes sacrificielles, fait écho à l'hymne au furet inventé par l'enfant : « *Sredni Vashtar went forth,/ His thoughts were red thoughts and his teeth were white [...]* ». Le texte de Saki précise que les offrandes à l'animal, fleurs ou baies, se doivent également d'être rouges (Saki 50), élément intégré dans la description du sacrifice aztèque que lit Conradin dans le court-métrage. De plus, en montrant l'enfant en pleine cueillette, le film place de petites touches de rouge hors des limites du territoire du furet. L'image est frappante, car la désaturation sélective laisse aux coquelicots en avant-plan leur couleur vive, qui se détache sur un fond presque en noir et blanc (ill. 2). En manipulant la couleur, le film fait entrer dans l'espace de l'écran

un peu de ces deux-cinquièmes du monde qui sont le territoire de l'enfant. En rompant l'homogénéité de l'image, la touche de couleur vive semble introduire une autre réalité dans le monde désagréable et contraignant du « réel ». Le film introduit toutefois brièvement une touche de rouge dans la demeure, celui du manuel de latin utilisé par le tuteur (13:09). Associé à l'enchaînement mécanique des rimes, ce rouge permet de renforcer le contraste avec les rites passionnés de l'enfant.

Illustration 2 (06:31)



Capture d'écran avec la permission d'Andrew Birkin.

- 15 Le procédé de désaturation sélective est utilisé un peu plus tôt, lors de la cérémonie du thé dans la demeure. Certes ce n'est pas la couleur rouge qui fait alors intrusion dans le monde gris de la tante, mais il s'agit néanmoins d'une couleur vive qui attire l'œil du spectateur, le jaune des fleurs posées au centre de la table. Dans la série de champs-contrechamps qui fait passer de l'enfant à la tante, les fleurs n'apparaissent jamais dans les images montrant l'adulte. Elles sont au contraire présentes dans le coin inférieur droit de l'écran chaque fois que la caméra montre l'enfant à l'autre bout de la table (ill. 3 et 4). L'enfant est ainsi associé à un monde en couleur, monde qui n'attend pour s'imposer que l'apparition du dieu-furet et de sa musique rouge, rouge qui deviendra finalement celui du sang qui entoure sa gueule dévorante. Une fois l'acte meurtrier commis, l'animal retrouve la liberté et disparaît dans la nature.

Illustration 3 (03:58)



Capture d'écran avec la permission d'Andrew Birkin.

Illustration 4 (03:58)



Capture d'écran avec la permission d'Andrew Birkin.

- 16 Le sang ne disparaît pas avec le furet, toutefois, mais est comme transfusé dans les veines de l'enfant. Alors que résonne les dernières notes de « O Fortuna », un gros plan sur le visage de Conradin, très pâle jusque-là, montre ses joues empourprées et ses lèvres roses (ill. 5). Cette transfusion de sang qui redonne vie à l'enfant évoque le vampirisme, sous-texte déjà suggéré par le gros plan sur les longues canines du furet lors du rituel (10:12). Comme la musique, la couleur pénètre ainsi dans la demeure et semble la réchauffer. La pièce où s'est déroulée la cérémonie du thé reprend des couleurs, notamment le brun-roux des sièges et du parquet. Cette chaleur est aussi exprimée par les braises rougeoyantes dans l'âtre. Détail du décor jusque-là pris dans la grisaille, le feu de cheminée est mis au premier plan dans les dernières minutes du film, où il retrouve lui aussi ses couleurs. Les flammes projettent des reflets rouge orangé sur le visage de l'enfant qui s'en approche pour faire griller une tranche de pain (23:00). Il y a là un écho de la scène du rituel, où le visage de Conradin est illuminé par les bougies placées devant la cage. De plus, l'enfant utilise la même fourchette que celle dont il s'est servi pour offrir

au furet les entrailles d'un rat mort à travers les barreaux de la cage. La cérémonie anglaise du thé subit ainsi une transformation par emprunt à un rituel bien moins « civilisé », qui la revitalise. C'est désormais l'enfant qui y préside. Si la défaite de la tante est présentée comme bien méritée, cette victoire finale provoque toutefois, comme dans la nouvelle, un certain malaise chez le spectateur car l'enfant montre une cruelle satisfaction à la mort de sa tante. Andrew Birkin souligne cette cruauté en jouant sur le double sens des mots prononcés par une servante qui s'apitoie sur le sort de l'enfant, maintenant seul au monde. L'image de Conradin savourant son toast est accompagnée par une phrase finale qui se fait jugement : « *He hasn't got a living soul, not a living soul* » (23:50).

Illustration 5 (21:29)



Capture d'écran avec la permission d'Andrew Birkin.

Conclusion

- 17 Pour qui a vu le court-métrage d'Andrew Birkin, « Sredni Vashtar » sera à tout jamais une musique colorée, une musique rouge. « O Fortuna » est utilisé à deux reprises en l'espace de seulement 25 minutes, brièveté qui explique peut-être en partie la profondeur de l'empreinte laissée par la musique. De plus, le morceau de Carl Orff est mis en avant de façon spectaculaire, si spectaculaire qu'il attire l'attention sur le procédé de stimulation émotionnelle. La scène du rituel prend alors une dimension « anti-naturelle », sans pour autant que son impact sur le spectateur s'en trouve amoindri. Le monde de l'enfant n'est-il pas placé sous le signe de « l'anti- » ? N'est-il pas le monde d'un être qui se cabre sous le joug du monde « réel » ? De même, le réalisme photographique est évacué par la manipulation visible des couleurs. Les taches de rouge ou de jaune dans des images qui tirent vers le noir et blanc font ressortir l'absence de couleur du monde réel, en même temps qu'elles le transforment. Par ces choix esthétiques qui écartent le réalisme, Birkin donne forme à l'univers de l'enfant, à un monde délié du monde réel et où l'imagination règne en maître.

BIBLIOGRAPHIE

Film

BIRKIN, Andrew. *Sredni Vashtar* (1981)

<<http://anno.co.uk/videos/Sredni%20Vashtar%20-%20350kbs%20Broadband.wmv>>. Consulté le 24 janvier 2016.

Ouvrages cités

CHION, Michel. *La musique au cinéma*. Paris : Fayard, 1995.

CHION, Michel. *L'audio-vision : son et image au cinéma*. Paris : A. Colin, 2005.

GIBSON, Brian. *Reading Saki: The Fiction of H. H. Munro*. Jefferson, NC: McFarland, 2014.

MARCH-RUSSELL, Paul. « Pagan Papers: History, Mysticism, and Edwardian Childhood ». *Childhood in Edwardian Fiction: Worlds Enough and Time*. Ed. Adrienne GAVIN et Andrew HUMPHRIES. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2008. 23–36.

MASUREL-MURRAY, Claire, et Charlotte RIBEYROL, eds. *Paganism in Late Victorian Britain*. *Cahiers victoriens et édouardiens* 80 (octobre 2014). <<https://cve.revues.org/1451>>. Consulté le 20 décembre 2015.

MCEVOY, Emma. « Music ». *The Encyclopedia of the Gothic*. Ed. William HUGHES, David PUNTER et Andrew SMITH. London: Wiley-Blackwell, 2013. 460–61.

OVERMYER, Janet. « Turn Down an Empty Glass ». *Texas Quarterly* 7.3 (1964): 171–75.

SAKI. « Sredni Vashtar ». 1911. *The Best of Saki*. London: Pan Books, 1976. 49–53.

TRANCHEFORT, François-René. « Carl Orff ». *Guide de la musique sacrée et chorale profane*. Ed. François-René Tranchefort. Paris : Fayard, 1993. 781–85.

NOTES

1. Scénariste et réalisateur britannique, Andrew Birkin (1945-) a notamment participé à l'écriture du *Nom de la rose* (Jean-Jacques Annaud, 1986). Il a également écrit et réalisé une adaptation de *The Cement Garden* de Ian McEwan, dans laquelle sa nièce, Charlotte Gainsbourg, joue le rôle principal (1993).
2. Respectivement joués par Judy Campbell (la mère d'Andrew Birkin), Allan Corduner, Vernon Dobtcheff et Alexander Puttnam.
3. Voir notamment l'ouvrage de Brian Gibson cité plus bas, *Reading Saki: The Fiction of H. H. Munro*.
4. « *The satirical chronicler of the leisurely Edwardian era* » sont les termes utilisés par Janet Overmyer dans « Turn Down an Empty Glass » (171).
5. L'appellation, qui fait référence aux dessins animés de Walt Disney, est généralement utilisée de façon péjorative. Voir Michel Chion, *La musique au cinéma*, p. 123-25.
6. On oppose couramment la musique empathique, qui s'accorde à l'émotion d'une scène, à la musique anempathique, qui semble indifférente à la scène montrée. Voir Michel Chion, *La Musique au cinéma*, p. 228-32.

7. L'action se déroule au VI^e siècle, mais les légendes arthuriennes sont dès l'origine situées dans un monde qui évoque le Moyen Âge.
 8. Comme le rituel de *Sredni Vashtar*, la bande-annonce officielle du film de Boorman s'adapte à la musique préexistante car elle dure le temps du morceau. Les images correspondant à la fin de « O Fortuna » montrent l'épée magique émergeant au ralenti de l'eau du lac et le titre apparaît au dernier coup de cymbale. La bande-annonce est visible à l'adresse suivante : <<http://www.imdb.com/video/screenplay/vi3679453209>>.
 9. Voir, par exemple, le numéro 80 des *Cahiers victoriens et édouardiens* intitulé *Paganism in Late Victorian Britain*.
 10. Il souligne plus précisément : « *the identification of the child with the mystical rather than the metaphysical, the pagan in contrast with the angelic* » (March-Russell 25).
 11. Dans un mail qu'il a eu la gentillesse de m'envoyer, Andrew Birkin écrit : « *I love Carl Orff's Carmina Burana and thought 'O Fortuna' had just the right pagan feel, as well as the dramatic build... although it cost us an O fortune to use it !* » (10 mars 2016).
 12. Parmi les ouvrages figure également *The Little White Bird* de J. M. Barrie (1902), roman dans lequel apparaît pour la première fois le personnage de Peter Pan. Passionné de l'œuvre de Barrie, Andrew Birkin a écrit une mini-série produite par la BBC intitulée *The Lost Boys* (1978), qui prend pour sujet les liens qui unissaient Barrie aux enfants des Llewelyn Davies. Il a publié en 1980 une biographie de l'auteur intitulée *J. M. Barrie and the Lost Boys*.
 13. *Carmina Burana: Cantiones profanæ cantoribus et choris cantandæ comitantibus instrumentis atque imaginibus magicis* (Poèmes de Beuren : chansons profanes pour chanteurs et chœurs devant être chantées avec instruments et images magiques).
 14. *In trutina mentis dubia / Fluctuant contraria / Lascivus amor et pudicitia*.
-

RÉSUMÉS

En 1981, Andrew Birkin remporte le BAFTA du meilleur court-métrage pour son adaptation de la nouvelle de Saki intitulée « Sredni Vashtar » (1911). Cet article explore l'univers sonore du film pour montrer comment il se fait signifiant de la division en deux « mondes » établie par le narrateur de Saki dès le début de la nouvelle. Les limites du territoire de l'enfant sont tracées par le « O Fortuna » de Carl Orff, musique non diégétique qui entretient des rapports complexes avec les sons ambiants. Il s'oppose en particulier au tic-tac de l'horloge qui se fait entendre dans la morne demeure édouardienne. De même, par son association à la couleur rouge, il s'oppose à la grisaille du monde sur lequel règne l'adulte détesté. Couleur et musique s'allient ainsi pour donner forme à l'univers d'un enfant qui s'arc-boute sous le poids du réel.

In 1981, Andrew Birkin was awarded the BAFTA for Best Short Film for his adaptation of Saki's 'Sredni Vashtar' (1911). This article explores the film's soundscape to show how it participates in the construction of the oppositional system that underpins Saki's short story. Carl Orff's 'O Fortuna' is used as a symbolic signifier strictly associated with the world of the child, as opposed to the adult's. The piece interacts with diegetic sounds to create a complex web of echoes and dissonances. Thus, 'O Fortuna' is set in sharp contrast with the tick-tock of the clock that can be heard in the dreary Edwardian house. As it is associated with the colour red, the music also highlights by contrast the greyness of a constraining adult world. Colour and music thus combine to give shape to the world of a child chafing under the yoke of the real.

INDEX

Mots-clés : Carmina Burana, Chion (Michel), musique, « O Fortuna », paganisme, thème du furet, son-territoire, Saki

Keywords : music, paganism, territory sound, character theme

AUTEUR

SOPHIE MANTRANT

Sophie Mantrant, agrégée d'anglais, est Maître de Conférences à l'Université de Strasbourg, où elle enseigne la littérature (britannique et américaine). Ses recherches portent principalement sur la littérature fantastique, à laquelle elle a consacré sa thèse de doctorat, ainsi que plusieurs articles. Elle s'intéresse plus particulièrement au tournant du XIX^e siècle et vient d'achever la rédaction d'un ouvrage sur l'œuvre de l'auteur gallois Arthur Machen.

Sophie Mantrant is a Senior Lecturer at the University of Strasbourg, where she teaches British and American literature. Her research interests are centred on fantastic literature, with a particular interest in the late 19th century. She has published a number of articles on turn-of-the-century gothic fiction and has just completed a book on the work of Welsh author Arthur Machen.